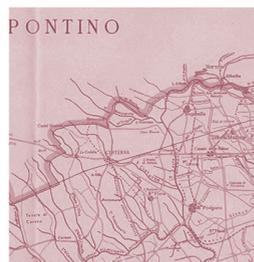
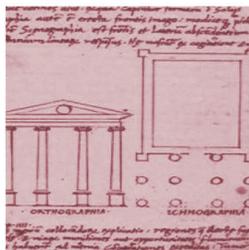
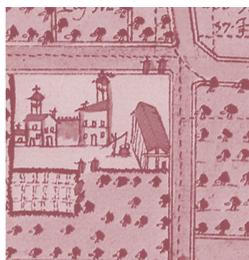


Dialoghi sull'Architettura I

Dottorato di Ricerca in Storia,
Disegno e Restauro dell'Architettura

a cura di

Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta



Collana Materiali e documenti 82

Dialoghi sull'Architettura I

Dottorato di Ricerca in Storia,
Disegno e Restauro dell'Architettura

a cura di

Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE
2022

Il presente volume è stato pubblicato grazie ai Fondi di Dottorato 2019 (responsabile prof.ssa Emanuela Chiavoni, coordinatrice del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura).

Copyright © 2022

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-218-1

DOI 10.13133/9788893772181

Pubblicato nel mese di maggio 2022



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0 IT
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta.

In copertina: elaborazione grafica a cura di Simone Lucchetti, Sofia Menconero, Alessandra Ponzetta.

Indice

Presentazione <i>Carlo Bianchini</i>	7
Sentieri culturali per la conoscenza. Seminari del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura <i>Emanuela Chiavoni</i>	11
Alcune note sull'attività seminariale del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura <i>Daniela Esposito, Augusto Roca De Amicis</i>	17
Attraverso le attività seminariali del Dottorato di Ricerca in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura <i>Elena Ippoliti</i>	23
PARTE I – CONOSCENZA E RICONOSCIMENTO IN ARCHITETTURA	
La conoscenza al di là della visione <i>Mario Docci</i>	31
La Rappresentazione dell'Architettura. Il modello e il suo doppio <i>Mario Centofanti</i>	43
Riconoscere il presente: limiti e possibilità degli strumenti di tutela. Da Gio Ponti alle <i>Vatican Chapels</i> <i>Claudio Varagnoli</i>	57
Conoscere e riconoscere l'architettura. Alcune riflessioni <i>Simone Lucchetti</i>	69

PARTE II – PRESENTAZIONE DELL'OPERA D'ARTE E VALORIZZAZIONE

Il miglioramento del racconto delle opere d'arte. La domanda
inespressa e inconsapevole di apprendere 79

Antonio Lampis

Fonti di luce e punti di visione per le sculture. Casi di studio
dai cantieri di restauro per una migliore presentazione
e valorizzazione dell'opera d'arte 91

Sante Guido

Riflessioni sull'Opera d'arte: contesto, narrazione e materia 109

Sofia Menconero

PARTE III – PAESAGGIO: STORIA, RAPPRESENTAZIONE E CONSERVAZIONE

Rappresentare il paesaggio instabile 121

Francesco Garofalo

I tre paesaggi: note sulle trasformazioni paesaggistiche
dell'Agro Pontino 129

Massimo de Vico Fallani

Riflessioni sul Paesaggio: storia, rappresentazione e conservazione 151

Alessandra Ponzetta

LOCANDINE DEI SEMINARI

Riflessioni sull'Opera d'arte: contesto, narrazione e materia

Sofia Menconero

L'opera d'arte è relativa al suo contesto

Nelle *Proposte per una critica d'arte*, che Roberto Longhi inserisce come premessa alla prima pubblicazione della rivista *Paragone*, l'autore afferma che «l'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto»¹ e individua più di un rapporto: non solo tra opera e opere, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e così via. Questa caratteristica dell'opera d'arte espressa da Longhi permette di introdurre il tema del contesto dell'opera d'arte, toccato da tutti e tre i relatori con diverse declinazioni: Tomaso Montanari lo rivolge al contesto cognitivo/culturale dell'opera d'arte², in particolare quella di Gian Lorenzo Bernini; Antonio Lampis al contesto espositivo e museale attuale e Sante Guido a quello fisico/materico.

Quest'ultimo parla del contesto materiale delle opere d'arte, di come muta tale contesto nel tempo e di come sia necessario recuperarne le varie fasi, grazie alla solida collaborazione tra le discipline della storia, della rappresentazione e del restauro, per una lettura completa dell'opera d'arte. L'esempio più calzante rispetto a questo tema, che Guido cita nel suo contributo, è quello che riguarda il busto marmoreo di Medusa. Attribuita a Gian Lorenzo Bernini, ma mai citata dai suoi due biografati, la scultura presenta effetti luministici sulle superfici in modo da accentuare i contrasti di luci e ombre. Questi effetti sono

¹ LONGHI, R., *Proposte per una critica d'arte*, Paragone, 1 (1950), p. 16.

² Per completezza e per dare una panoramica generale dei temi trattati, nonché per evidenziare i continui punti di incontro e rimandi fra i tre interventi previsti nel seminario, il presente contributo include alcuni dei contenuti trattati dal prof. Tomaso Montanari, il quale non ha poi potuto tradurre in forma scritta la sua relazione dal titolo *Pensieri, parole, opere, omissioni: Bernini e la presentazione delle sue sculture*.

prodotti tramite il trattamento delle superfici con diversi strumenti che accentuano la natura lucida o opaca del marmo. Dopo l'accurata pulizia, su alcune parti del viso sono state individuate zone trattate con una patinatura dorata fatta in cera d'origine naturale. Mettendo a sistema queste informazioni, la posizione dei vari trattamenti superficiali e l'effetto luministico ottenuto, gli studiosi hanno ipotizzato che l'autore della Medusa abbia operato sulla scultura in modo da valorizzare la sua posizione in un ambiente dove la luce provenisse da sinistra e con un'inclinazione a 45°. Attualmente il busto della Gorgone trova posto nella Sala delle Oche dei Musei Capitolini, in una posizione in cui la luce la colpisce da tutt'altra angolatura. Questo affascinante esempio, mostra come il restauro possa aiutare a ricostruire il contesto fisico in cui le opere d'arte sono state "progettate" in modo da poterlo conoscere e replicare per valorizzarle al meglio.

Lampis, d'altro canto, ci ricorda che la contestualizzazione delle opere esposte nei musei è un punto importante per il loro accreditamento nel Sistema museale nazionale e sottolinea la necessità dell'impegno pubblico nel migliorare la proposta di un contesto esaustivo delle opere d'arte, affinché il fruitore possa comprenderne la provenienza: l'ambiente fisico, economico, culturale, sociale, quindi materiale e immateriale.

Un simile concetto di contesto, nella sua più ampia accezione che trascende il fisico e il materiale, è quello che Quatremère de Quincy descrive nelle *Lettres à Miranda*, rivendicando la profonda connessione delle opere d'arte alle condizioni storiche che le hanno viste nascere e auspicando la protezione da ogni manomissione che possa spezzare la coerenza dell'opera con l'ambiente e il luogo in cui è nata:

«Le véritable museum de Rome, celui dont je parle, se compose, il est vrai, de statues, de colosses, de temples, d'obélisques, de colonnes triomphales, de thermes, de cirques, d'amphithéâtres, d'arcs de triomphe, de tombeaux, de stucs, de fresques, de bas-reliefs, d'inscriptions, de fragments d'ornemens, de matériaux de construction, de meubles, d'ustensiles, etc. etc. mais il ne se compose pas moins des lieux, des sites, des montagnes, des carrières, des routes antiques, des positions respectives des villes ruinées, des rapports géographiques, des relations de tous les objets entre eux, des souvenirs, des traditions locales, des usages encore existans, des parallèles et des rapprochemens qui ne peuvent se faire que dans le pays même»³.

³ QUATREMERE DE QUINCY, A.C., *Lettres sur Le préjudice qu'occasionneroient aux Arts et à*

Non di rado, però, il progettista dell'intervento di restauro o di valorizzazione non ha sufficienti informazioni riguardo al contesto originale dell'opera d'arte. Guido, a tale proposito, riporta la sua esperienza in merito al nuovo allestimento del Presepe di Arnolfo di Cambio inaugurato alla fine del 2019 nella Basilica di S. Maria Maggiore. Si tratta del celebre gruppo scultoreo realizzato nel 1291⁴, di particolare importanza perché riconosciuto come il primo e più antico presepe della storia del cristianesimo. Non potendosi ricostruire il contesto dell'opera (l'originario duecentesco Oratorio del Presepe) e la posizione reciproca delle cinque statue, l'opera è stata concepita come un "rudere brandiano"⁵, ovvero quel che resta di un contesto che non si è mai conosciuto e dunque impossibile da ricostruire. Le opere, nel nuovo allestimento, sono tornate nella cappella sistina di S. Maria Maggiore (nel VII secolo *Sancta Maria ad Praeseptium*) non volendosi attuare un tentativo di ricostruzione dell'ambiente originario, ma solo restituire il significato religioso che questo presepe ha avuto.

L'opera d'arte è anche narrazione

Un altro tema importante connesso alle opere d'arte riguarda la loro presentazione e la loro narrazione, siano esse rivolte alla committenza o al grande pubblico.

In contrapposizione alla tesi di Annibale Carracci per cui «Noi altri dipentori abbiamo da parlare con le mani»⁶, molti autori fin dal passato hanno sentito l'esigenza di presentare in qualche modo le loro opere affinché potessero essere meglio comprese. Tra questi artisti, Montanari cita Bernini e ricorda l'episodio della statua equestre di Luigi XIV tramite le parole del figlio Domenico, suo biografo, affermando che non è bastato guardare l'opera per comprenderla:

la Science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musée, &c., Paris 1796, p. 22.

⁴ *Il presepe della Basilica di Santa Maria Maggiore di Arnolfo di Cambio (1291)*, Città del Vaticano 2005.

⁵ BRANDI, C., *Teoria del restauro*, Torino 2000, p. 30.

⁶ IVANOFF, N., *Stile e Maniera*, Saggi e Memorie di storia dell'arte, 1 (1957), p. 114.

«Poiche spiegògli a lungo la sua intenzione, quale, benche espressa adeguatamente ancora nell'Opera, tuttavia non arrivò a comprendere il riguardante»⁷.

Il caso di questa scultura berniniana è emblematico. Rifiutata dal Re Sole, il quale non si rispecchiava nel volto giulivo e piacevole ritratto, fu alterata e collocata in un angolo remoto di Versailles. Bernini, amareggiato dal gesto del re francese, esegue un bronzetto da essa derivato (attualmente in una collezione privata) cui arditamente sostituisce il viso non gradito del re di Francia con quello del re di Spagna Carlo II d'Asburgo e appone il nome del sovrano spagnolo su un cartiglio, dimostrando come la presentazione di un'opera d'arte possa ribaltarne il significato.

Sempre a un cartiglio è affidata la presentazione concettuale e morale di un'altra opera di Bernini. La chiave di lettura dell'Apollone e Dafne, che Maffeo Barberini compone in un distico elegiaco pochi mesi prima della sua ascesa al soglio pontificio come Urbano VIII, mirava a sciogliere preventivamente le accuse di troppa sensualità a cui la statua avrebbe potuto dare adito.

Un altro tipo di presentazione dell'opera d'arte riguarda l'attribuzione all'autore. Anche questa prassi si riscontra già nei tempi passati e Montanari ci ricorda che il primo riferimento a questa pratica si legge nelle *Prediche dette nel Palazzo Apostolico* dal gesuita Giovanni Paolo Oliva, il quale scrive che

«chi entra nelle Galerie de' Principi conosce subito l'Autore delle tavole, e l'Artefice delle statue, che quivi si veggono, dal nome apposto alla falda di esse»⁸.

Una lunga storia, dunque, quella dei "cartellini" delle opere d'arte, i quali tuttora popolano le sale dei nostri musei.

Lampis nel suo contributo riprende il tema della presentazione dell'opera d'arte. Partendo dal fine ultimo che contraddistingue le istituzioni museali, ovvero quello di offrire «effettive esperienze di conoscenza», Lampis sottolinea l'importanza della narrazione dell'opera, che vada al di là del semplice cartellino, affinché l'esperienza dell'u-

⁷ BERNINI, D., *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma 1713, p. 150.

⁸ OLIVA, G.P., *Prediche dette nel Palazzo Apostolico da Gio Paolo Oliva*, Venezia 1664, p. 365.

tente possa avere un duplice valore: emotivo e di apprendimento, poiché l'emozione entra in gioco nel processo di avvicinamento di una persona che non è abituata all'arte. La strategia che viene proposta in tal senso è quella di concentrare la narrazione solo su alcuni aspetti dell'opera, o su poche opere, in modo da fornire chiavi interpretative puntuali che possano raggiungere nuovi pubblici come, ad esempio, le giovani generazioni o le persone tradizionalmente lontane dalle attività culturali: allestimenti che sappiano trovare il coraggio di puntare sulla qualità e quantità delle narrazioni piuttosto che sulla quantità delle opere esposte.

Un altro tema che ha accomunato gli interventi di Montanari e Lampis è quello del guardare l'arte con gli occhi dell'artista. Montanari ne parla in riferimento all'antico, citando due esempi: Gian Lorenzo Bernini e Salvator Rosa. Il primo accoglie nel suo atelier la regina Cristina di Svezia senza cambiarsi d'abito, non con l'intento di mancarle di rispetto ma, al contrario, considerando l'ospite degna e in grado di apprezzare pienamente il lavoro dell'artista e, di conseguenza, gli abiti da lavoro:

«mentre meno il Cavaliere si aspettava l'honore di quella visita, con numeroso corteggio [la regina Cristina di Svezia] venne a trovarlo a sua Casa. Egli, che si trovava appunto allora sul lavoro, la ricevè con quel medesimo habito indosso, che è proprio della professione, e benche agio non gli mancasse di poterselo togliere, e rivestirsi, rispose, a chi ciò fare lo consigliò, *Non haver abito più decoroso per ricevere una Regina, che pretende visitare un Virtuoso, che quello grossolano, e rozzo, che era proprio di quella virtù, che tale appresso il Mondo lo rendeva.* Il che penetrato dal sublime ingegno di quella gran Signora, non solo gli accrebbe concetto, mà in segno ancora di stima volle colle proprie mani toccarlo»⁹.

Il secondo, intorno al 1662, incide un'acquaforte raffigurante Apelle che riceve la visita di Alessandro Magno nel suo studio e che esprime, con audacia, la consapevolezza dell'artista di fronte ai profani. L'episodio che vede per protagonisti il sovrano-mecenate e l'artista per antonomasia è raccontato da Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia*:

«[Apelle] seppe essere anche molto affabile e per questo fu assai caro ad Alessandro Magno che soleva venire frequentemente nella sua bottega - infatti, come abbiamo detto, aveva ordinato con un editto che nessun

⁹ BERNINI, D., *op.cit.*, p. 104.

altro facesse il suo ritratto -, ma quando cominciava a parlare molto e a sproposito, lo invitava gentilmente al silenzio, dicendogli che faceva ridere i ragazzi addetti a mescolare i colori»¹⁰.

Salvator Rosa ritrae il momento in cui Apelle zittisce Alessandro e i garzoni ridacchiano e il messaggio implicito della scena è che nello studio degli artisti bisogna parlare il linguaggio degli artisti e guardare le opere con gli occhi degli artisti. Invertendo una tendenza che vedeva in quegli anni gli artisti volersi confondere con l'eleganza dei committenti e compiacersi in ogni aspetto, Bernini e Rosa celebrano la libertà dell'artista, il primo forte del successo e del prestigio che i potenti gli avevano accordato, il secondo dimostrando forza e valoroso coraggio, confermati anche dalle sue opere letterarie.

Lampis affronta lo stesso tema, rivolto al contemporaneo. Sottolinea l'importanza, per chi lavora come curatore museale, di mantenere un contatto con gli artisti, conoscere di persona come lavorano e quali siano le dinamiche del lavoro creativo, in modo da poter trasferire queste informazioni al pubblico, sempre più curioso di conoscere i motivi che si celano dietro determinate scelte artistiche.

L'opera d'arte è anche luce e atmosfera

L'opera d'arte è fatta di materia, ma essa è anche un'immagine e, come tale, alla sua spazialità concorrono non solo il suo involucro materiale ma anche i mezzi fisici di trasmissione dell'immagine interposti tra l'opera e chi la osserva. Per questo motivo, estrema importanza acquista la qualità dell'atmosfera e della luce. Cesare Brandi a tale proposito porta l'esempio del Partenone, il cui marmo pentelico è solo l'aspetto materiale della manifestazione dell'immagine, cui bisogna aggiungere la limpida atmosfera e la greca luce sfolgorante¹¹.

L'artista, nel suo processo creativo, plasma la materia e progetta la sua opera sulla base dei punti di visione che avrà una volta collocata nella sua postazione e delle fonti di luce che la illumineranno. Queste accortezze, qualora non espressamente dichiarate dall'artista, possono emergere dalle indagini legate alle operazioni di restauro, come abbiamo visto in precedenza nel caso del busto di Medusa.

¹⁰ GAIO PLINIO SECONDO, *Storia Naturale, V Mineralogia e Storia dell'Arte, Libri 33-37*, Torino 1988, p. 383.

¹¹ BRANDI, C., *op. cit.*, p. 12.

Sante Guido incentra la sua comunicazione proprio sull'analisi di opere scultoree che hanno perso la loro collocazione originaria in relazione ai punti di visione e alle fonti d'illuminazione, trattando vari esempi di diversa natura: un'opera collocata ancora nel suo contesto, un'opera che è stato necessario modificare in corso d'opera per via di un cambiamento di ubicazione, un'opera il cui contesto è stato modificato in antico, un'opera spostata ma per cui si è cercata una nuova posizione che la valorizzasse, fino ad arrivare agli esempi di opere che hanno perso contesto, identità e parte del significato.

Il primo caso è esemplificato dalla statua di S. Gregorio Magno nell'Oratorio di S. Barbara al Celio, opera ancora perfettamente calata nel contesto voluto dall'artista Nicolas Cordier e dal committente, il cardinale Cesare Baronio. Si tratta d'una statua iniziata da Michelangelo come statua di pontefice seduto per la tomba di Giulio II e mai ultimata. Venduta da un erede di Michelangelo, il cardinale commissiona il suo completamento (il volto e alcune lavorazioni) a Cordier a inizio del Seicento. Lo stretto legame dell'opera col contesto fisico dell'Oratorio si percepisce quando alle tre del pomeriggio un raggio di sole entra dall'unica finestra e colpisce S. Gregorio che osserva la mensa in pietra dove avvenne il suo miracolo.

Un'opera che ha subito una variazione di collocazione in corso d'opera è il bassorilievo di Pietro Bernini con l'Assunzione della Beata Vergine nella Basilica di S. Maria Maggiore, di cui ha scritto Guido nel suo contributo. Inizialmente prevista per la parete esterna della Cappella Paolina, l'opera trova la sua collocazione finale sopra l'altare del coro nella nuova sacrestia, poi trasformata in battistero, necessitando di modifiche in corso d'opera che valorizzassero l'apparato scultoreo malgrado il cambiamento radicale delle condizioni di luce e atmosfera¹².

Il caso dell'opera che ha modificato il contesto in antico è rappresentato dal monumento funebre di Innocenzo VIII in Vaticano. Realizzato da Antonio del Pollaiuolo (1492-1498), quello di papa Cybo è l'ultimo monumento funebre a entrare nella vecchia basilica paleocristiana e l'unico a essere ricollocato nella basilica moderna. Il monumento in origine era un sacello, con la scultura del papa seduto in trono posizio-

¹² GUIDO, S., MANTELLA, G., *Pietro Bernini e l'Assunzione della Beata Vergine nella Basilica di Santa Maria Maggiore. Note di tecnica artistica e restauro*, Studia Liberiana. Studi e documenti sulla storia della Basilica Papale e del Capitolo di Santa Maria Maggiore, Roma 2015, pp. 297-319.

nata in basso, su un podio a livello del pavimento mentre la raffigurazione del pontefice *gisant* era collocata più in alto, sulla parete¹³. L'attuale composizione delle sculture, invertita rispetto a quella originale, deriva dai lavori seicenteschi di rinnovamento della basilica.

Anche il monumento funebre di Sisto IV, approfondito nel contributo di Guido, subisce le vicende del rinnovamento della fabbrica di S. Pietro ma non trova una nuova collocazione all'interno della basilica moderna. Il grande catafalco, sempre ad opera del Pollaiuolo (1484-1493), era collocato in una cappella¹⁴, poi demolita, e il corpo scolpito del pontefice era orientato con i piedi verso l'altare, secondo una visione preferenziale da parte dei canonici. Dietro la testa era posta la firma dell'artista, visibile a tutti i fedeli. Il grande catafalco viene spostato varie volte finché trova la sua ultima collocazione nel 1975, nel Museo del tesoro di S. Pietro, con un progetto di musealizzazione ideato da Franco Minissi, il quale, pur nelle limitate dimensioni della stanza dove l'opera è collocata, tenta di valorizzarla grazie a un ballatoio che permette la fruizione da un punto di vista alto.

Gli ultimi due esempi che si riportano riguardano opere che hanno subito la perdita del contesto, dell'integrità, dell'identità e di parte del loro significato. Il baldacchino di S. Maria Maggiore, opera settecentesca di Ferdinando Fuga, è stato manomesso negli anni Trenta del Novecento con la rimozione della parte sommitale per consentire una maggiore fruizione del retrostante mosaico opera di Jacopo Torriti. L'intervento, non particolarmente efficace poiché il mosaico absidale resta comunque nascosto a una vista frontale, ha causato la perdita dell'integrità e del significato dell'opera del Fuga e gli angioletti rimossi, che hanno trovato una nuova collocazione nella loggia della facciata, non dialogano minimamente con il loro nuovo contesto. Con la medesima finalità di dare migliore visibilità a un'opera d'arte retrostante, subisce la stessa sorte il Reliquiario del Braccio di S. Giovanni Battista realizzato da Ciro Ferri nel 1688 e commissionato da Gregorio Carafa, Gran Maestro dell'Ordine dei Cavalieri di Malta, per la Concattedrale

¹³ La disposizione originale delle statue del monumento funerario di Innocenzo VIII ad opera di Antonio del Pollaiuolo è visibile nei disegni seicenteschi di Giacomo Grimaldi nel codice *Barberini latino 2733*, fogli 124v, 125r, 178v.

¹⁴ Anche in questo caso è possibile vedere la cappella con il monumento funebre di Sisto IV (indicato dal numero 67) nella pianta della basilica paleocristiana riportata da Giacomo Grimaldi nel codice *Barberini latino 2733*, foglio 498r, sulla base del disegno di Tiberio Alfarano.

di S. Giovanni Battista a La Valletta¹⁵. Il reliquario, progettato per essere posto sull'altare dell'oratorio, illuminato da un oculo sovrastante, è stato rimosso e musealizzato altrove per dare risalto al retrostante dipinto dell'altare: la celebre *Decollazione di S. Giovanni Battista* del Caravaggio. Togliendo l'opera dal suo contesto si è perso il significato dell'allestimento, del rapporto tra il reliquario, l'altare e il dipinto caravaggesco, contravvenendo a quanto suggerito da Brandi, ovvero che «la rimozione di un'opera d'arte dal suo luogo d'origine dovrà essere motivata per il solo e superiore motivo della sua conservazione»¹⁶.

¹⁵ GUIDO, S., MANTELLA, G., *Il restauro del Reliquario del Braccio di San Giovanni Battista nella Co-Cattedrale di La Valletta*, Bollettino ICR, 6-7 (2003), pp. 33-49.

¹⁶ BRANDI, C., *op. cit.*, p. 12.